Nr. 7. Dnia 15-go października 1926 r. Rok I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznic z przesyłką	1.00 zl.
kwartalnie	3.00 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedynczego egz.	70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań b	Ir. 208 081

Założyciel i naęz. redakt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń: zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. :: Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Do Panów Kapelmistrzów!

W chwili kiedy Panowie będziecie czytać dzisiejszy numer „Muzyka Wojskowego" sprawa przemianowania kapelmistrzów będzie dobiegać kresu. Po tylu, tylu długich latach nareszcie doczekacie się Panowie zasłużonego od tak dawna uregulowania waszego stanowiska w armji polskiej. W momencie, kiedy piszę te słowa, toczą się w M. S. Wojsk, prace komisji weryfikacyjnej dla kapelmistrzów. Nie mogę jeszcze zdradzić ich dokładnego przebiegu, a tem mniej uie jestem uprawniony do komunikowania Panom stopni, jakie poszczególnym z Was zostały przez komisje przyznane. To tylko mogę Panom powiedzieć, że prace komisji rozwijają się dla Was nadzwyczaj korzystnie i że można mieć wszelką nadzieję, że tym razem nie przejdzie obok was szczęście kuszące, a złudne lecz zostanie przy was i przyniesie wam w październiku to, na co tak długo czekacie.

Szanowny Redaktor „Muzyka Wojskowego" prosił mnie o dłuższy artykuł o historji sprawy kapelmistrzów i o jej dzisiejszym stanie. Sądzę, że to dzisiaj jest już zbyteczne. Historię tej niewesołej sprawy znamy już wszyscy aż nadto dobrze. Na szczęście śmiem twierdzić — należy ona do przeszłości, która już pewnie nie wróci. W następnym numerze będę mógł z pewnością podzielić się z Panami wiadomością, że nominacje są już podpisane.

Dziś chciałbym zwrócić uwagę Panów na to, komu panowie mają do zawdzięczenia, że sprawa dochodzi do pomyślnego końca. Pomijam bezsprzeczne zasługi dawniejszych szefów Departamentu I, a więc gen. dyw. Stan. Wróblewskiego i płk. szt. gen. Wierońskiego, którzy w zrozumieniu potrzeb kapelmistrzowskich wśród największych trudności przygotowywali grunt pod załatwienie sprawy, mając do pomocy takiego niezmordowanego pracownika i entuzjastę sprawy kapelmistrzów jakim jest kpt. Lidzki-Śledziński, pierwszy prawdziwie wartościowy i fachowy referent spraw muzycznych w M. S. Wojsk. Przy obecnej weryfikacji nie wolno Wam jednak Panowie koledzy — zapominać, żfe najgłębszy hołd wdzięczności należy się z Waszej strony Ministrowi Spraw Wojskowych, Pierwszemu Marszałkowi Polski Józefowi Piłsudskiemu który mimo olbrzymiego brzemienia spraw i zagadnień pierwszorzędnej wagi państwowej nietylko nie zapomniał o losie kapelmistrzów, lecz najserdeczniej, po ojcowsku sprawą ich się zainteresował, polecając jaknajrychlejsze jej załatwienie i wydając dla komisji weryfikacyjnej instrukcję, która umożliwiła bardzo korzystne i stosunkowo łatwe przemianowanie panów na oficerów.

Drugim mężem, którego nazwisko powinno na zawsze pozostać w jaknajlepszej pamięci u wszystkich obecnych kapelmistrzów jest obecny Szef Oep. I płk. szt. gen. Kordjan Zamorski. Jego niezwykle postępowe stanowisko, jego śmiałe ujęcip sprawʳy, jego pogląd jasny, wolny od wszelkiego balastu urzędowego pozwoliły na przeprowadzenie komisji weryfikacyjnej

w sposób prosty, nieściśnięty przesadnym biurokratyzmem i formalistyką, a zato uwzględniający przedewszystkiem dobro kapelmistrzów. Zobaczycie moi Panowie, że większość z Was będzie bardzo zadowolona z rezultatów prac komisji.

Przy tej sposobności chciałbym z Panami na tem miejscu poruszyć jeszcze jedną sprawę. Uważam, że przemianowanie jest w życiu kapelmistrzów tak ważnym momentem, że powinno się zamienić w nasze święto. Projektuję wobec tego zjazd ogólny kapelmistrzów w stolicy. Zjazd ten mógłby mieć przebieg następujący: nabożeństwo, wspólne zebranie uroczyste o charakterze oficjalnym, wspólna uczta koleżeńska, z zaproszonymi gośćmi. Ze względów budżetowych nie jestem w możności urządzić zjazdu obowiązkowego. Staram się wprawdzie o uzyskanie zniżki na przejazd, ale nie wiem, czy coś wskóram. Nie posiadając żadnych funduszów, nie jestem w stanie z ramienia M. S. Wojsk, przyczynić się czemkolwiek do pokrycia kosztów. Dlatego tylko rzucam inicjatywę, a zrealizowanie jej uzależniam od stanowiska Panów. Dokładnie sobie zdaję sprawę, że zjazd taki pociągnie za sobą nawet przy skromnem biesiadowaniu dość znaczne koszta. Nie mam prawa kosztów tych nikomu narzucać. Dlatego proszę o wypowiedzenie się zupełnie szczerze, jak Panowie na mój projekt zapatrywać się będą. Oczekuję od każdego z Panów kapelmistrzów' listu skierowanego do mnie prywatnie, bezpośrednio, czy godzi się na urządzenie zjazdu i czy będzie w nim brać udział. 'Stosownie do ilości zgłoszeń będę mógł zadecydować o tem czy zjazd urządzić czy nie. W razie pozytywnym utworzę na miejscu komitet, który zajmie się techniczną stroną urządzenia zjazdu. Prace tego komitetu pozwolą mi na określenie wysokości kosztów, o czem niezwłocznie Panów uwiadomię.

Dziękując redakcji „Muzyka Wojskowego" z góry już za pośrednictwo, oczekuję listów Panów kapelmistrzów.

(—) Bogusław Sidorowicz,
kapitan.

Konkurs orkiestr wojskowych

17 dywizji piechoty w Gnieźnie.

Dnia 26 września br. odbył się konkurs orkiestr wojskowych o mistrzowstwo 17 dyw. piechoty, który mimo dżdżystej pogody zgromadził w ogrodzie hotelu francuskiego bardzo liczną publiczność.

Przed koncertem orkiestry przemaszerowały ulicami Dąbrówki do Rynku i Chrobrego do hotelu Francuskiego, gdzie o godz. 15,30 rozpoczęły się poszczególne produkcje.

Część I.

Pierwsza wystąpiła orkiestra 70 p.p. Pleszew-Jarocin kapelm. chor. Grafka z następującym programem:

1. Marsz op. 56..Grieg
2. Potpourri z operetki „Gejsza" . . Jones
3. Fantazja z op. „Faust“ (Małgorzata) Gounod
4. Wiązanka Moniuszkojana . . arr. Rechtenwald
5. Uwertura „Egmont“.............................Beethoven

Druga orkiestra 68 p.p. Września-Konin Kapelmistrz ppor. Szał z programem:

1. Marsz Nr. 2 z of. repert. W. P. . . Dorożyński
2. Potpourri z op. „Hrabina Marica“ Kalman
3. Fantazja z op. ,,Hrabina“. . . . St.Moniuszko
4. Odgłosy pamiątkowe ....Z.Noskowski
5. Uwertura do op. „Oberon" .. . . C. M. Weber

Część II.

Występ monstre (wszystkich orkiestr)

1. Uwertura „Polonia"..............................R. Wagner
2. Polonez z op. „Halka"............................ St.Moniuszko

Uwerturę Polonia dyr. kpt. kapelm. Święcki
Polonezem dyr. ppor. kapelm. Szat.

Część III.

Orkiestra 17 p. a. p. z Gniezna
Kapelmistrz ogniomistrz Jakubowski

1. Marsz Obrona Warszawy . . . . Karasiński
2. Potpóurri z op. „Baron Cygański" Strauss
3. Fantazja z op. „Carmen" . . . . Bizet
4. Wiązanka „Kwiaty Polskie" . . . Cymermann
5. Walc „Legenda Dunaju"......................Fucik

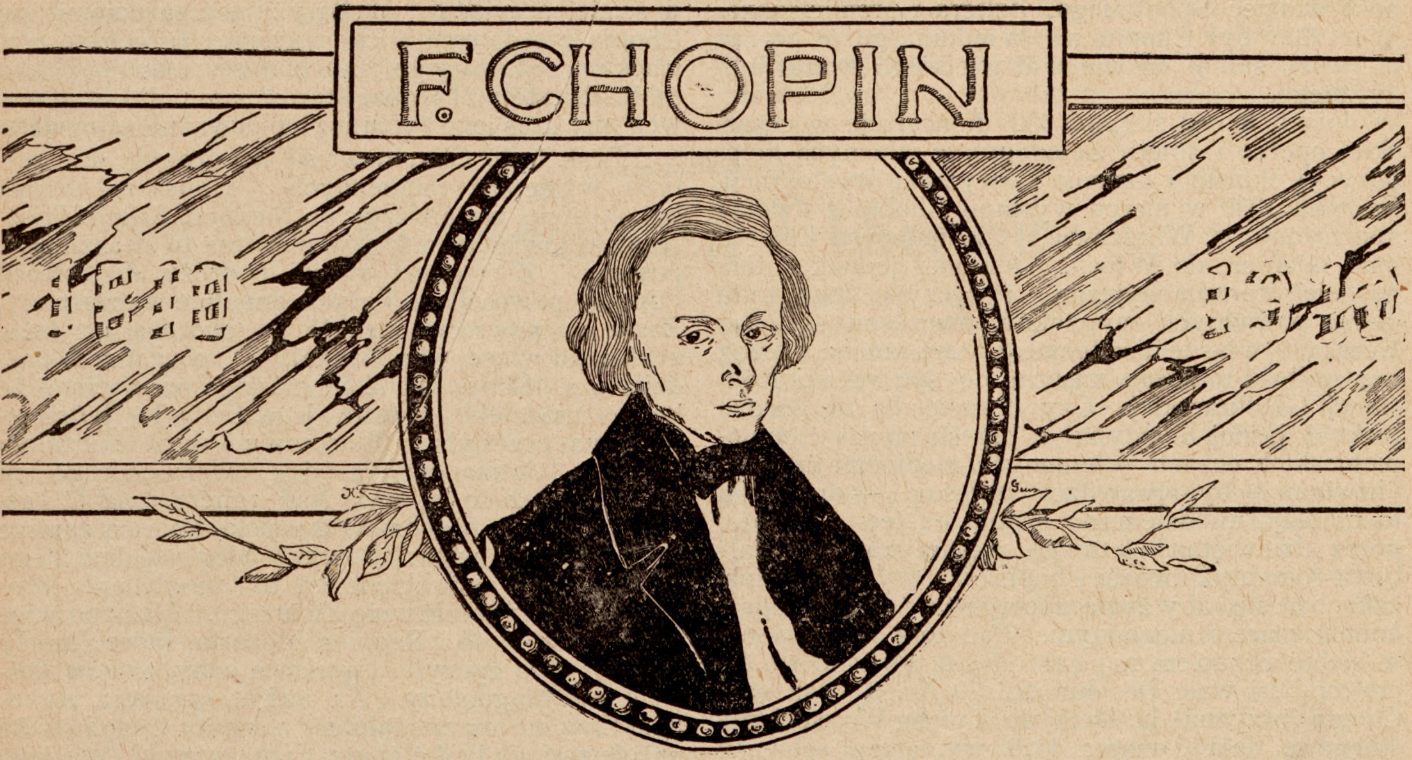
Orkiestra 69 p. p. z Gniezna kapelm. kpt. Święcki

1. Marsz Nr. 5 z of. .repert. W. P. . . Wróblewski
2. Potpourri z op. „Zycie Paryskie" . Fetras
3. Uwertura do op. „Semiramida" . . Rossini
4. Wiązanka „Kwiaty Polskie" . . . Osmański
5. Uwertura do op. Raymond . . . . Thomas

Wyniki konkursu, ustalone przez sąd konkursowy w składzie pp. Generała Taczaka, prof. Dr. Piotrowskiego z Poznania dyr. Gawrońskiego i por. Figaszewskiego są następujące:

Mistrzostwo dyw. uzyskała orkiestra 68 p. p. 436 punktów; drugie miejsce uzyskała orkiestra 70 p.p. 395 punktów, orkiestra 69 p.p. 341 punktów oraz 17 p. a. p. 336 punktów.

Pozatem stwierdziła jury wielki postęp wszystkich orkiestr.



FryderyK Chopin

(w 77 rocznicę śmierci dnia. 17 października 1849).

„Geniusz działa na tłumy potęgą i czarem swych tworów, wypowiada jednak myśli swoje w formie niezwykłej, częstokroć przed nim nieznanej wcale a przez to nie łatwo bywa zrozumianym".

Tak pisze F. Liszt o Chopinie.

Dlatego też Chopin, jakkolwiek zajmuje jedno z najszczytniejszych miejsc w dziejach sztuki — nie jest jeszcze znany szerszemu ogółowi. Dzieła jego nabierają wprawdzie coraz większego rozgłosu i znawcy oceniają je tak, jak one na to zasługują lecz szerszy ogół dopiero w potomności je do serca przyjmie i należycie zrozumie. Bo tylko sercem można utwory te zrozumieć — sercem bowiem, były tworzone. Chcąc poznać i zrozumieć twórczość Chopina poznać i rozjaśnić sobie musimy te momenty jego życia, które z twórczością były w nierozdzielnym związku.

.Fryderyk Chopin urodził się dnia 22lutego 1810 w Żelazowej Woli pod Warszawą. Ojciec jego Mikołaj przybył do Polski z Francji jako 18 letni młodzieniec. Matka Justyna z Krzyżanowskich, daleka krewna hrabiny Skarbkowej, w której domu Mikołaj Chopin pełnił obowiązki wychowawcy jej synów. Prócz Fryderyka, który był trzeciem z rzędu dzieckiem mieli Chopinowie trzy córki. Najstarszą była Ludwika, która w czasie ostatniej choroby swego wielkiego brata pielęgnowała, ostatnie tchnienie jego przyjęła i powieki jego zawarła przeżyła go o 6 lat.

Niektórzy biografowie Chopina podawali dzień 1 marca 1809 r. za datę jego urodzenia lecz Miecz. Karłowicz, tragicznie zmarły nasz kompozytor przez odnalezienie metryki chrztu Chopina datę poprzednio podaną dostatecznie stwierdził. Wątłej i nader delikatnej budowy ciała, Fryderyk już w pierwszych latach życia był tak wrażliwy, że słysząc muzykę zalewał się łzami a otoczeniu z trudem udawało się go uspokoić. Pierwszym nauczycielem Chopina był Wojciech Żywny, zwolennik Sebastjana Bacha i szkoły klasycznej. Zdumiewał się on nad postępami swego ucznia, który jakkolwiek nie był jeszcze w stanie zapisywać sam swoje pomysły kompozytorskie — komponował udatne polonezy, mazurki walce i marsze.

W lutym 1818 r. a więc jako ośmioletnie dziecko brał Chopin udział w koncercie urządzonym w Warszawie przez Niemcewicza na dochód towarzystwa dobroczynności. W roku 1826 ukończył Chopin liceum a przez trzy lata następne z przerwami był uczniem warszawskiego konserwatorjum, którego dyrektorem był Elsner. W sprawozdaniu konserwatorjum z dnia 20 lipca 1829 r. przy nazwisku Chopina widnieje dopisek: „genjusz muzyczny". Genialność jego objawiała się na każdym kroku przy nauce. Gdzie inni koledzy jego potrzebowali długich objaśnień i obszernych wywodów, dla Chopina wystarczały lekkie wskazówki i napomknienia. Elsner poznał się rychło na sobie powierzonym uczniu. Nie krępował jego objawiającej się samodzielności, nie karcił odstępstw zbyt śmiałych od utartych zasad nauki harmonji i przyjętych prawideł, nie zmuszał do pójścia staremi drogami.

Już około 1825 r. ukazały się pierwsze kompozycje Chopina jako opus I. Jestto Rondo e-moll ofiarowane pani Linde. Ponieważ od najrańszych chwil życia był Fryderyk wątłego zdrowia, lekarze polecają rodzicom wyprawić go do zdrojowisk a przynajmniej na wieś. , W roku 1826, przebywał Chopin w Reinerz na Śląsku. Na wsi przebywał Chopin i często i chętnie, mając tu sposobność przysłuchiwania się dziwacznym a jednak porywającym melodjom ludowym. W r. 1828 odbył Chopin podróż do Berlina, gdzie słyszał opery Spontiniego a w czasie popisów „Singakademie" miał sposob-

ność widzieć Spontiniego, Zeltera i Mendelsohna. W r. 1829 był Chopin we Wiedniu, gdzie po raz pierwszy stanął na widowni wielkiego świata muzycznego.
W dniach 11 i 18 sierpnia 1829 koncertuje w cesarskiej operze i zbiera za odegranie własnych kompozycyj oklaski i uznanie najwyższej arystokracji. W roku 1830 w marcu wystąpił Chopin z dwoma koncertami w Warszawie. Za namową Elsnera miał udać się do Włoch. Odkładał jednak z dnia na dzień termin wyjazdu. Przyczyną tego była pełna poważnych wypadków ówczesna sytuacja Europy — własne niezdecydowanie Chopina a prócz tego miłość młodego mistrza do śpiewaczki Konstancji Gładkowskiej. Czy uczucie dla tej bardzo pięknej jasnej blondynki o prześlicznych ciemnoniebieskich oczach ocienionych ciemnemi rzęsami i brwiami — było prawdziwą miłością? — nie. Była to fantazja młodzieńcza, osnuta na temat miłości przez dziewiętnastoletniego romantyka. Jako artysta romantyk uważał Chopin za rzecz niezbędną, zakochać się, aby życie upoetyzować, aby je opromienić czarem nieznanym. Pod tem wmawianem w siebie uczuciem napisał adagio do koncertu fis mol op. 2 i walc Des-dur op. 70 Nr. 3. Jak sam Chopin przyznał w liście do Tytusa Wojciechowskiego z dnia 3 marca 1829 wymarzył sobie tę miłość. Podczas gdy on komponował na jej pamiątkę i cześć, ona nie znała go nawet osobiście. Wmawia więc Ghopin tę miłość i w siebie i w przyjaciół swoich, być może z niewinną zresztą chęcią podniesienia się w ich oczach i przybrania pozy zakochanego. Dnia 11 października 1830 r. urządza Chopin ostatni koncert w Warszawie — bierze w nim udział też Konstancja Gładkowska. Dnia 1-go listopada 1830 opuszcza Chopin Warszawę, żegnany przez Elsnera i uczniów Konserwatorjum. Elsner ułożył kantatę na jego cześć, która przy odjeździe jego odśpiewana została a uczniowie konserwatorjum wręczyli mu na drogę srebrny puhar ziemią napełniony. Rozpłakał się Chopin, gdy mu ten puhar wręczano, poruszony może przeczuciem że ta garść ziemi pójdzie z nim do grobu. Wyjazd z Warszawy był przełomowym punktem w życiu Chopina. Z Warszawy udał się Chopin do Wiednia i tu jrozostał do r. 1831.

W sierpniu 1831 r. przybył Chopin do Paryża. Nie miał zamiaru długo tu pozostawać — chciał tylko zawrzeć znajomość z ówczesnymi powagami muzycznymi Francji — między innymi z Cherubinim — a następnie wyjechać do Anglji. Los zrządził inaczej. Chopin był w owym czasie moralnie bardzo przygnębiony — tęsknił za rodziną, za Polską, którą kochał szczerze i głęboko, a w której w tym właśnie czasie wrzało powstanie. W Paryżu znalazł Chopin wielu rodaków, którzy współczując Chopinowi, okazywali mu wiele dobrego serca i prawdziwą, bezinteresowną życzliwość. Między nimi czuł się Chopin bardzo dobrze i dzięki temu powrócił do dawnej wesołości i swobody umysłu. Rodacy opiekowali się Chopinem, który musiał żyć z lekcyj — położenie jego materjalne było dobre. Pracował więc i tworzył, komponował. W Paryżu zamieszkał na stałe. Czas zbiegał mu szybko między przyjaciółmi przy pracy nauczycielskiej i kompozytorskiej. Jednym ze szczerych przyjaciół Chopina był F. Liszt. Tu w Paryżu często schodził się Chopin z Heinem, poetą niemieckim, z Meyerbeerem kompozytorem niemieckim a z Bellinim, kompozytorem włoskim żył nawet w ścisłej przyjaźni. W Paryżu też zaznajomił się Chopin z Adamem Mickiewiczem i Juljuszem Słowackim. Sława jego jako pianisty i kompozytora rosła. Niestety choroba, która miała jiołożyć przedwczesny kres jego życiu już się poważnie odzywała.

Brak było Chopinowi sił fizycznych do częstych występów publicznych. Opuszczał Paryż kilkakrotnie, wyjeżdżając do Niemiec, Anglji i Hiszpanji. Choroba jednak czyniła coraz to straszliwsze postępy. Z ostatniej swojej podróży do Szkocji i Anglji powrócił do Paryża zupełnie wyczerj>any. Zaraz po powrocie zwaliła go choroba na łoże. z którego więcej nie powstał. W początkach października 1849 r. wiedzieli już jego przyjaciele, że koniec niedaleki. Siostra jego Ludwika Jędrzejewiczowa przybyła z Warszawy i wraz z uczniem Chopina, Gutmanem nie odstępowała chorego ani na chwilę aż do zgonu. Nad ranem dnia 17 października 1849, o godzinie 3 uspokoił się na zawsze ten wielki człowiek. Pogrzeb odbył się dnia 30-go października ze względu na to, że chciano i>rzy pogrzebie wypełnić wolę Zmarłego. Musiano więc odbyć kilka prób z Reąuiem Mozarta, które Zmarły gorąco sobie życzył. Egzekwie odbyły się w kościele św. Magdaleny. Na introit orkiestra wykonała Chopina marsz żałobny z sonaty C-moll op. 35 na ofertorjum P. Léfébure-Vely wykonał dwa jego preludja h-moll i e-moll. Solo śpiewały panie Viardot, Castellan i śpiewak Lablache. Orszak żałobny prowadził Meyerbeer i ks. Czartoryski. Grób Chopina znajduje się w Paryżu na cmentarzu Pere-Lachaise w pobliżu grobu Bellini'ego, Boieldieu'go i Cherubini'ego.*) Serce Chopina przewieziono w złotej urnie do Polski i dnia 6 marca 1880 r. umieszczono w monumencie, odsłoniętym dnia 22 lutego 1880 r. w kościele św. Krzyża w Warszawie. Urnę tę zrabowali Moskale uchodząc z Warszawy**)

Kilka pomników postawiono na cześć Chopina. Grobowiec jego zdobi pomnik dłuta Clésingera. W Polsce stanęły pomniki w Żelazowej Woli, w Krakowie i wspomniany już monument w kościele św. Krzyża w Warszawie. W Paryżu stanęły w r. 1896 dwa pomniki w parku Monceau jeden, i drugi w ogrodzie Luksemburskim. Prócz tego pomnik postawiło Chopinowi miasto Reinerz na pamiątkę jego tam pobytu w r. 1826. W wolnej Polsce w tym roku staje w Warszawie wspaniały pomnik, o czem napiszemy na innem miejscu.

Kompozycje Chopina obejmują 74 opusów — prócz tych liczbą opusu opatrzonych — mamy 15 dzieł bez liczby opusu. Chopin tworzył jirawie wyłącznie na fortepjan. Napisał też 17 pieśni polkich na jeden głos z towarzyszeniem fortejńanu. F. Liszt tak opisuje postać Chopina: „Całość i wrażenie jego osobistości było harmonijnem. W błękitnem oku przebijała się bystrość rozumu raczej niż marzycielstwo, usta jego zawsze prawie krasił słodki uśmiech, nigdy nie zakrawający na sarkazm i gorycz, cera bladości matowej, nieomal przeźroczysta, wabiła oko; nos rzymski z lekka był zagięty, bujne blond włosy miały połysk i miękkość jedwabiu. W obejściu jego było tyle dystynkcji i odznaczenia, iż zbliżano się doń z mimowolną czcią i szacunkiem, jakby do księcia jakiego. Gestykulacja i ruchy jego pełne były przyrodzonego wdzięku, wzrost cokolwiek więcej niż średni, głos

***) M. A. Szulc, Fryderyk Chopin.**
****) La Mara „Fryderyk Chopin" przekład Alfr. B. Nakł. Fiszera Łódź 1923.**

jakby przytłumiony, budowa ciała wiotka i delikatna. Całość postaci przywodziła na pamięć owe kwiaty pokojowe o główkach cudnie ubarwionych, osadzonych na szypułce wątłej, łamiącej się za lada dotknięciem “.

Dziś 77 lat mija od chwili odejścia tego mistrza tonów w zaświaty — lecz pamięć o Nim jeszcze nie zginęła i nie szybko zginie nie tylko wśród nas Polaków, lecz wśród całej kulturalnej ludzkości świata.

Ze wspomnień o Chopinie

Lenz w wspomnieniach swoich o Chopinie opisuje sprzeczkę jego z Meyerbeerem o jeden z mazurów w następujący sposób: „Raz wchodzi Meyerbeer na moją lekcję. Nie anonsowano go. Głośne wtedy jego imię uwalniało go od tej formalności. Graliśmy z Chopinem Mazur C-dur (Op. 33 Nr. 3). Nazwałem go epitafem mazurków; tak smutnym jest, tak pełen zadumy, podobny do znużonego lotu orła. Meyerbeer usiadł, ja dalej grałem. „Jest to takt dwuczwartkowy!“ zawołał maestro. Musiałem powtórzyć. Chopin takt wybijał na instrumencie; w oku jego ogień płonął. „Dwie czwarte!" powtórzył spokojnie Meyerbeer. Na obliczu Chopina wystąpił rumieniec gniewu; był w tej chwili pięknym. „To są trzy czwarte" odparł głośno. „Odstąp mi pan ten motyw do baletu mej opery!" (pracował wtedy Meyerbeer nad Hugenotami), „a dam Ci dowód najoczywistszy." „To są trzy czwarte" powtórzył Chopin donośnym głosem, usunął mnie od fortepianu i sam grać począł. Trzy razy przegrał sztuczkę, liczył takt głośno i wybijał go stopą. On, Chopin z gniewu się nie posiadał, Meyerbeer uparł się przy swojem i rozeszli się w nieporozumieniu. Bolało mnie to, że byłem mimowolnym świadkiem sceny drażliwej. Chopin nie pożegnawszy mnie zniknął w przyległym gabinecie. I miał słuszność, bo dla tego, że trzecia czwartka nie występuje normalnie, że ją niejako pochłania prąd melodji prawej ręki, istnieć ona jednak nie przestaje. W 20 lat po śmierci Chopina mówiliśmy z Meyerbeerem o tem zajściu. „Czy Pan to pamiętasz (rzecze)? Wszakże to było w Twej lekcji!“ Ze smutkiem to sobie przypominam (odparłem). Dotknąłeś go pan boleśnie. Ależ zważ, co to znaczy, kiedy taki Meyerbeer nie chce w mazurku Chopina przyznać rytmu mazurkowego.“ „Nie myślałem go bynajmniej tem urazić“, rzekł wielki maestro.“

— — —

W roku 1837, t. j. po zejściu króla angielskiego Wilhelma a wstąpieniu na tron królowej Wiktorji zwiedził Chopin Anglję po raz pierwszy. Pragnął on oddawna poznać kraj i mieszkańców jego, pomiędzy którymi osiąść na czas dłuższy było jego zamiarem, ale równie gorąco pragnął mieć towarzysza wycieczki, któryby mu to poznanie ułatwił. Wszakżeż już liczył pomiędzy córami Albionu nie jedną uczennicę i gorącą wielbicielkę swego talentu. Szczęśliwy traf zrządził, iż Kamil Pleyel, właściciel słynnej fabryki fortepianów w Paryżu, i jeden z najbliższych przyjaciół Chopina, miał stosunki handlowe ze znaną londyńską firmą „Broodwoad et Comp.“, które mu osobiście załatwić wypadało. Przybył przeto do Fryderyka na kilka dni przed wybraniem się w drogę, zapytując go, czyby nie wziął udziału w wycieczce. Nasz artysta będąc i strudzonym pracą i wolnym od zajęć (była to bowiem gorąca pora letnia, gdzie większa część arystokracji stołecznej na wieś lub do wód się rozjeżdża) chętnie się zgodził na propozycję, zamawiając sobie tylko, aby go w podróży i w Anglji nie nazywano Chopinem, lecz po chrzestnem imieniu: Mr. Fritz. Od czasu bowiem ostatniego nieszczęsnego koncertu powziął słuszną odrazę do publicznych wystąpień i nie chciał o takowe być od angielskich melomanów nagabywanym. *) Trzecim towarzyszem podróży był powszechnie ceniony i zasłużony w literaturze Stanisław Koźmian (starszy), znający Anglję jak kraj własny. Po kilkugodzinnej podróży koleją i niedłuższej przez kanał przeprawie, stają nasi podróżni w Londynie. Pleyel odwiedziwszy p. Broodwoada, niebawem interes ukończył. Zamówiony przez gościnnego Anglika na herbatę, składał się niemożnością korzystania z zaproszenia przez wzgląd na pozostawionych w hotelu przyjaciół. Lecz skoro uprzejmy gospodarz wezwał go, ażeby ich przywiódł ze sobą, wszyscy się wieczorem pospołu stawili. Towarzystwo było dość liczne; w salonie stał przepyszny fortepian; większość gości składała się z namiętnych wielbicieli muzyki. Cóż więc naturalniejszego, jak że po wieczerzy grać zaczęto. Ten i ów zasiadł do instrumentu, popisywały się śpiewem i damy; w tem po cichu szeptać sobie zaczęto, że i Mr. Fritz podobno muzykalny, i gra biegle na fortepianie. Przychodzi w deputacji gospodarz i jasnowłosych Angielek kilka, i nuż w prośby do naszego mistrza, aby i on światła pod korcem nie ukrywał, lecz przyczynił się do wspólnej zabawy. Chopin, ujęty serdecznem i szczerem przyjęciem, nie droży się, lecz siada. W chwili oczarował słuchaczy. W dalszym ciągu jego gry poczęto znacząco na siebie spoglądać, dawać jakieś znaki porozumienia, uwag sobie udzielać, aż nareszcie, gdy ucichły ostatnie dźwięki, cichy szmer wybuchnął okrzykiem podziwu i uwielbienia: „Tak tylko jeden Chopin grać może!“ — i incognito ustać musiało.

— — —

Z *pamiętników P. George Sand.*

Znam szczególniej jedną przygrywkę, którą ułożył wieczorem podczas deszczu; ta wprawia duszę w przerażające zwątpienie. Otóż pewnego dnia ja i Maurycy udaliśmy się do Palmy, celem zakupienia niektórych potrzebnych nam przedmiotów, zostawiwszy Chopina w zdrowiu jak najlepszem. Tymczasem ku wieczorowi mocny deszcz padać zaczął. Strumienie wezbrały; my zaś wśród powodzi, pogubiwszy obuwie, opuszczeni od naszego woźnicy i na niesłychane narażeni niebezpieczeństwa, zaledwieśmy zdołali w przeciągu sześciu godzin odbyć półtorej mili. Nareszcie przy-

***) Prócz tego, jak powiada Moseheles, choroba pieysiowa w tak wysokim stopniu już wtedy mu dokuczała, że unikał nietylko popisów publicznych, ale i od liczniejszych zebrań stronić począł; przydłuższa bowiem rozmowa przyprawiała go o zupełną *t>ezwładnoś<5.**

byliśmy do domu, gdzieśmy dopiero około północy stanęli. To opóźnienie tem bardziej nas dręczyło, żeśmy wiedzieli, w jakiej niespokojności nasz chory znajdować się musi. W rzeczy samej niespokojność ta była bardzo wielka, lecz już przeszła była w stan spokojnej jakiejś rozpaczy. Ze łzami w oczach wydzwaniał na fortepianie szczytną swą przegrywkę. Skoro nas spostrzegł wchodzących, powstał z krzykiem cały zmieszany i dziwnym zawołał głosem: „O', wiedziałem, że nieżyjecie!“ Gdy przyszedł do siebie, i przypatrzył się naszym zbiedzonym postaciom i przemokłej, zniszczonej odzieży, aż się rozchorował na samą myśl niebezpieczeństw, jakie nam przed chwilą groziły. Wyznał, że czekając na nas, miał widzenie niby we śnie całej naszej podróży, że, nie zdołając odróżnić tego marzenia od rzeczywistości, wpadł w pewien stan odurzenia i grając na fortepianie mniemał, iż sam nie żyje.

Zdawało mu się, iż utonął i leży na dnie jeziora, że czuje zimne i ciężkie krople wody, spadające w takt na piersi jego; a gdym mu zwróciła uwagę na krople deszczu rzeczywiście miarowo na dach spadające, twierdził uporczywie, że ich poprzednio wcale nie słyszał. Nawet się rozgniewał, gdym użyła wyrażenia „harmonia naśladownicza“ (harmonie imitative). Z całych sił powstawał, i miał słuszność, na niedorzeczność tych naśladować ucho tylko zabawić mogących.

Geniusz Chopina był pełen tajemnic harmonji przyrody, wyrażających się przez szczytne, równej wartości tony, w jego muzykalnej myśli, a nie przez niewolnicze powtarzanie zewnętrznych dźwięków. Preludjum, które ułożył owego wieczora, w istocie jest pełne kropel deszczu, odbijających się o dachówkę klasztoru. *) Lecz w jego wyobraźni i śpiewie krople te przemieniły się w łzy spadające z nieba ną jego serce.

— — —

Były w Chopinie dwa z sobą wojujące usposobienia dwa niejako prądy przeciwne: smutku i wesołości, czasami wesołości tak pustej i dziecinnej. że, gdy go się znowu widziało w napadzie smutku i bezwładności, trudno było uwierzyć, iżby ta kochana, wyborowa istota mogła w sobie łączyć takie przeciwieństwa. „Umysł miał wesoły a serce tęskne“, trafnie ktoś o nim powiedział. Muzyka jego pociągała serce słuchacza, ale nastrajała je smutno i melancholicznie. Czuł on to dobrze i dla tego, skoro skończył, natychmiast przerzucał się w extrem, by wypogodzić zasępione oblicza, spędzić chmury smutku z czół zadumanych. Do tego służył mu nadzwyczajny dar mimiki i łatwość, z jaką przybierał dowolne role i zmieniał podług upodobania rysy twarzy. „Alors ses traits devenaient méconnaissables“ mówi Liszt o nim, wspominając o tych metamorfozach. Gdy w przyległym pokoju prowadził rozmowę między trzema towarzystwu dobrze znanemi osobami, każdy gotów był przysiądz, że ich rozmawiających słyszy. Innym razem udawał Anglika, zwiedzającego galerję obrazów. Excentryczność wyspiarza na uczynku zdawała się być schwyconą. Pociesznie było patrzeć, i przytomni za boki się chwytali, gdy począł stawać na palcach i piąć się na najwyższe punkta galerji, lub skłaniał się do samej ziemi dla tem

*) Przygrywka, o której mowa, jest napisana w h-mol i z rzędu szóstą (p. r.)

dokładniejszego obejrzenia i najniżej zamieszczonych obrazów, ażeby tylko jak najdokładniejszy ich odbyć przegląd i nic nie uronić, ażeby się módz pochwalić, iż wszystko widział, niczego nie pominął.

Współbraci artystów najmniejsza właściwość, najdrobniejsza śmieszność nie uszła bacznego jego oka. Biada temu. który przy grze szastał się, jakby nawiedzony, a brak rzeczywistego natchnienia chciał zastąpić manierowaną gestykulacji afektacją, wywracaniem oczu, kurczowemi podrzutami ciała. Raz go tylko Chopin widzieć potrzebował, a już go najdokładniej mógł naśladować. Nieraz się i samemu Lisztowi, choć był obecny, przy tem dostawało. Ale wielki artysta i przyjaciel Chopina, daleki od urazy, sam się śmiał najserdeczniej. Nienawidził ruchów excentrycznych, dziwaczenia głową i ramionami i podrzucania rąk, karcąc je surowo w swych uczniach. Miał on na to sobie właściwe wyrażenie: chwytać gołębie (aller à la chasser du pigeon). Przestrzegał surowo w uczniach i w sobie przyzwoitości i pełnego powagi spokoju. Jedną tylko miał właściwość, t. j. aby uniknąć w grze roztargnienia, wzrok swój zwracał na jeden punkt w salonie, albo nad fortepianem, albo w bok jego utkwiony tak długo, póki grać nie przestał.

Ten dar jego mimiczny, tę łatwość zmieniania fizjognomji, ruchów i podstawy dochodzącą do tego stopnia, że najlepsi znajomi poznać go nie mogli, podziwiali najzawołańsi artyści dramatyczni francuskich teatrów, jak np. Boccage i pani Dorwał, zapewniając, że nic podobnego nigdy im się widzieć nie zdarzyło. *)

Wójcicki w cmentarzu Powązkowskim, powołując się na Józefa Nowakowskiego, zaszczytnie znanego kompozytora i nauczyciela muzyki w Warszawie, przytacza zdarzenie, które tutaj z zastrzeżeniem podajemy; tak nam się wydaje trudnem do wiary, a przynajmniej nieprawdopodobnem.

Nowakowski przybywszy w pierwszych latach po roku 1831 do Paryża, odwiedził Chopina i prosił go, aby mu ułatwił znajomość z Lisztem i Pixisem, który wtedy wraz z Fryderykiem Kalkbrennerem stanowili wszechwładny tryumwirat w rzeszy wirtuozów fortepianowych. „Tego nie potrzeba“ — rzecze Fryderyk; „zaczekajno chwilkę; pokażę Ci ich, ale każdego z osobna“. I siada do fortepianu i przybiera postać Liszta i gra tak jak on, wiernie naśladując jego gestykulację i mimikę, poczem zmieniwszy role poczyna udawać Pixisa. — Nazajutrz obaj przyjaciele idą do teatru. Chopin na chwilę lożę opuszcza. Nowakowski obejrzawszy się, widzi siedzącego w jednej z pobliskich lóż rzeczywistego Pixisa, zbliża się do niego, a biorąc go za Chopina, klepie go poufale po ramieniu, dodając: „no, dość już tego udawania i tych komedji; bądźże raz przecież samym sobą!“ — Zerwał się zagadnięty, zdumiony poufałością obejścia człowieka sobie nieznanego. Na szczęście nadszedł w samą porę prawdziwy Chopin, a dowiedziawszy się, o co chodzi, parsknął śmiechem serdecznym i burzę zażegnał. Tak dziwnym trafem poznał się Nowakowski z słynnym wirtuozem o którego znajomość tak mu bardzo chodziło.

W tych wszystkich jednak przeobrażeniach, w naśladowaniu tego co jest śmiesznem i zakrawa

*) Wodziński w Kłosach Nr. 249 str. 214. Tarnowski w prelekcji o Chopinie str. 223.

na karykaturę, nigdy nie tracił wrodzonego wdzięku. Instynktowo bowiem odgadywał granice, przedzielające komiczność od monstrualności i brzydoty. — Z dziećmi umiał być dzieckiem. Całe wieczory czasem bawił się w ciuciubabkę, albo opowiadał im przypowiastki, których słuchały z najwyższem zajęciem, lub które wywoływały w ich ustach ów śmiech szczery i serdeczny, ów śmiech młodości i niewinności, milszy nieraz dla ucha od trelów słowiczych. Wieś i życie na wsi i miłe mu były i dziwnie czasem zdrowiu jego służyły. Wtedy był niewyczerpanym w wynajdywaniu zabaw i rozrywek. Chętnie się też na ustroniu wiejskiem imał pracy i niejedno z dzieł jego wyborowych zamyka w sobie wspomnienie tych chwil, pełnych błogiego szczęścia i rozkoszy.

Nawet w grze i muzyce umiał tak subtelnie i wyraziście szkicować charaktery zebranych w salonie osób, iż przytomni najczęściej odgadywali kogo ma na myśli. W czasach swej największej wziętości roku 1835 wygrywał raz takie portrety w domu polskim, którego najświetniejszą ozdobą podówczas były trzy dziewice, jaśniejące niepospolitym wdziękiem i urodą. Po improwizowanych kilku portretach jedna z nich zażądała swego.

Chopin na jej wezwanie ściągnął szal z jej ramion, pokrył nim klawiaturę i grać zaczął, dając przez to do zrozumienia, po pierwsze, że charakter słynnej piękności zna nieomal na pamięć, i nie patrząc odmalować go potrafi, powtóre, że ten charakter zakryty przyborami i dekoracjami eleganckiej damy światowej, jak fortepian szalem, tyle się tylko przebija to życie światowe, jak dźwięk fortepianu przez szal, ten symbol ówczesnej elegancji i mody.

PROF. DR. JÓZEF REISS.

Jazz — Powojenna psychoza tańca

Muzyka wogóle, a w szczególności taniec, jako forma oparta na rytmie t. j. pierwiastku działającym niezmiernie pobudliwie na nasz ustrój nerwowy, spełnia doniosłą rolę społeczną. Zwłaszcza u ludów pierwotnych jest ona potężnym czynnikiem socjalnym i wychowawczym: ułatwia bowiem pracę zbiorową, przyspiesza tempo pracy, uzgodnieniem ruchów wyzyskuje ekonomję czasu, a nadto budzi wśród pracujących poczucie łączności i solidarności. Zbiorowe tańce ludów pierwotnych zdumiewają jednolitością ruchów: u wszystkich ta sama gestykulacja, a nawet jednakowe zgięcia palców; uczestnicy tańca zrastają się jakby w jeden organizm.

Nieraz wskutek wyjątkowych warunków czyto politycznych czy społecznych muzyka może działać ujemńie i destruktywnie na psychikę społeczeństwa, może przybrać znamiona psychozy, chorobliwej epidemji, niszczącej żywotne siły społeczeństwa. Muzyka wpływa bezpośrednio na stan naszych nerwów; słusznie przypisuje się jej właściwości narkotyków; i ona bowiem oszałamia, jak opium lub morfina, i ona podnieca i chłosta wycieńczone nerwy i krew rozpala i znowu zanurza nas w otchłań bezwładności i wyczerpania. Rzecz znamienna, że niemal we wszystkich epokach historji, w których na społeczeństwo padały czyto żywiołowe klęski, czy wojny, czy ucisk polityczny, że w tych epokach tłumiony instynkt życia, przemożna i ślepa wola rozrodcza prawem reakcji szukała ujścia w sztucznej podniecie, w szale tańca. Tak czynił lud ateński w pierwszych latach wojny peloponeskiej, gdy zamknięty w „długich murach“ padał dziesiątkami ofiarą zarazy. Taksamo postępował lud w Hiszpanji XVI wieku, gdy gnębiony despotyzmem rządu, wyładowywał długo tłumioną niechęć i rozpacz w oszołomieniu zabaw i tańców, przybierających chorobliwe cechy wyuzdanej psychozy. Wszystkich porywa jeden wir, jeden rytm. Jestto jakby zaraźliwa suggestja, której nikt nie może się oprzeć. Legendarny ,,sclavus saltans“ tańczył z rozpaczy i w tańcu znajdował ukojenie cierpień i zapominał o niewoli.

Suggestywność rytmu tanecznego stwierdza w dosadny sposób anegdota, którą opowiada podróżnik francuski XVIll wieku, J. Fr. Bourgoing w książce, opisującej podróż po Hiszpanji. Anegdota ta posłużyła później za temat do baletu p. t. „Proces Fandanga“.

Fandango jest narodowym tańcem hiszpańskim w takcie na 6/8 z kastanjetami, markującemi rytm; zrazu wolny, łagodny staje się coraz żywszy, aż wkońcu potęguje się w zawrotnem tempie do żywiołowej namiętności południowego temperamentu. Kościół zajmował wobec Fandanga stanowisko niechętne, gdyż charakter tego tańca uwłaczał powadze tak religijnego kraju, jak Hiszpanja. Zebrało się więc kollegjum konsystorskie, aby wydać wyrok potępienia na Fandango i zabronić jego tańczenia. W czasie obrad jeden ze sędziów poddał wniosek, by przed ostatecznem potępieniem przekonać się naocznie, co jest grzesznego w tym tańcu. W tym celu sprowadzono zawodowych tancerzy, którzy w obliczu duchownego trybunału mieli wykonać Fandango. Tancerze rozpoczęli swoje ewolucje. W miarę, jak rytm się ożywiał, znikać poczęła surowość sędziów. Co więcej jakby pod wpływem niewidzialnej siły sędziowie wykonują w takt muzyki najpierw ruchy ramionami, potem nogami i to coraz żywsze, gwałtowniejsze, aż w końcu automatycznie powstają z miejsc i z młodzieńczyflr temperamentem biorą udział w tańcu. Sala konsystorjalna zmieniła się w salę taneczną! Na Fandango wydano wyrok uwalniający!

Być może, że w tej anegdocie jest dużo przesady, ale nie ulega wątpliwości, że jest ona typowym przykładem zarówno dla południowego temperamentu, jak i dla porywającej, suggestywnej siły rytmu tanecznego. Występuje tu zarazem objaw patologiczny: wpływ tańca na stan świadomości ludzi zdrowych, lecz niezawodnie łatwo pobudliwych; świadomość ich ulega zamąceniu, a stąd tylko jeden krok do obłędu czy nawet szału.

W stan chorobliwej ekstazy popadali uczestnicy orgji djonizyjskich w starożytnej Grecji; była

to ekstaza upojenia, t. zw. „korybantyzm". Muzyka, a mianowicie przenikliwy głos aulosu doprowadzał afekt słuchaczów do szczytu napięcia, do gwałtownego wyładowania się. Potem następowała reakcja: tensam głos aulosu działał na słuchaczów kojąco, leczył szalejących korybantów, dokonywał „duchowego oczyszczenia".

Legendarny „taniec czarownic", w wyobraźni ludu istniejące harce na Łysej górze (Brocken w Turyngji, Bloksberg, Walpurgisnacht) były właśnie takim szałem tańca. U ludów pierwotnych spotyka się chorobliwe objawy psychozy tanecznej. Buszmeni tańczą do omdlenia; wykonują wśród wrzasków żywe, gwałtowne ruchy, aż wkońcu padają wyczerpani, brocząc krwią. Dlatego taki taniec nazywa się „krwawy", Mokoma. Czyż C a r m a g n o l a, pieśń taneczna rewolucji francuskiej stworzona w r. 1792 po zajęciu twierdzy Carmagnola w Piemoncie przez wojska rewolucyjne, nie była wyrazem oszołomienia, gdy wśród strumieni krwi tańczyły tłumy opętane, śpiewając krwawy refren:

„Dansons la Carmagnole! Vive le son du canon!"

c. d. n.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Problemy muzyczne

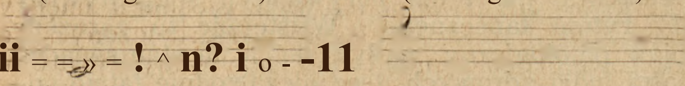
II.

Ton i co z niego powstać może.

Najelementarniejszą jednostką tylko muzyce właściwą i tylko przez muzykę używaną jest ton. Powtarzam: ton; a nie dźwięk, lub dokładniej powiedziawszy brzmienie. Brzmienie bowiem początkowo nie ma nic do czynienia z muzyką. Ton różni się od brzmienia tem, że zatrzymuje on pewną ściśle określoną wysokość, która zależy od ilości i jakości drgnień w powietrzu przy powstaniu tonu. Nie zatrzymujemy się tu obecnie dłużej nad jakością drgnień nadających tonowi jego odrębny charakter, którą nazywamy zwyczajnie barwą; bo do objaśnienia tej osobliwości nieodzowne są obszerne roztrząsania fizykalne. Jeżeli jakiś ton powstaje przez pewną ilość drgnień powietrza, przez fale dźwiękowe, które go przewodzą do naszego ucha, zatem gdy w innym wypadku ilość drgnień w powietrzu jest taka sama, powstający przez to ton jest tej samej wysokości. Im wyższym jest ton, tem wyższa ilość drgnień. Z większą lub mniejszą siłą tonu nie ma to najmniejszego związku.

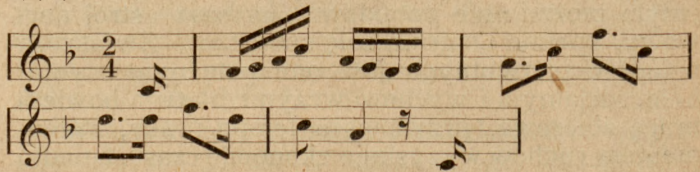
Pomijając powtarzanie się tonów w różnych oktawach, posługujemy się dziś w muzyce dwunastoma tonami (zresztą niesłusznie nazwanymi półtonami). Warto bliżej się przypatrzeć historycznemu rozwojowi w tym wypadku: jak począwszy od jednego tonu liczba ich wzrosła do stosunkowo wielkiej liczby dwunastu A mianowicie przyjmujemy na podstawie obserwacji u Judów prymitywnych i u dzieci, iż z początku był znany tylko jeden ton i w powolnej pracy duchowej zdobywano sobie ton za tonem. Najstarsze zabytki wskazują istnienie pięciu tonów:

Nr. 1 a (według Gevaerta) **Nr. 11)** (według Riemanna)



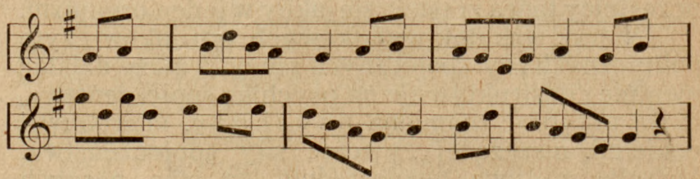
Ze skali tej prawdopodobnie tworzono jeszcze cztery inne przez każdorazowe zaczynanie jej od innego tonu. Stan ten możemy uważać już jako poniekąd wysoko artystyczny. Wielka ilość pieśni ludowych np. chińskich, japońskich, madziarskich, szkockich i t. p. jest utrzymana w tej skali. Ale i późniejsza muzyka artystyczna używa z powodzeniem pięciotonową skalę, tak np. F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) w drugiej części swej symfonji Nr. 3, nazwanej szkocką, celem nadania jej charakteru ludowo szkockiego:

Nr. 2.



Gdy zaś G. Mahler (1860—1911) w swojej „Pieśni o ziemi" opiera się na motywach muzyki chińskiej używa również pięciotonową skalę

Nr. 3.



Brakują w powyższych melodjach tony „b" i „e", a względnie „c" i „fis", które odpowiadają po przeniesieniu do tonacji C-dur tonom „f" i „h"; czyli, iż skale ich odpowiadają dokładnie podanej przez nas pod Nr. 1 a. Ogólnie znane są oryginalne japońskie melodje pięciotonowe w operze G. Pucciniego (1858—1924) p. t. „Madame Buterfly".

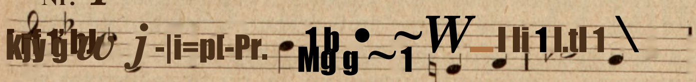
W powolnym rozwoju zdobywają Grecy dla muzyki swej dalsze dwa tony, przez co powstaje skala siedmiotonowa, która z małemi zmianami była do niedawna wszechwładną w muzyce. Początki wieków średnich mimo, że nawiązały prawdopodobnie teoretycznie i praktycznie do kultury i tradycji muzycznej Grecji ograniczają się do mniejszej ilości tonów, jak wykazują prześliczne melodje z najstarszego zbioru chrześcijańskich pieśni kościelnych, t. zw. chorału gregorjańskiego. W dalszym ciągu skrystalizowała się siedmiotonowa skala we formie olbrzymich ilości przeważnie sztucznych tonacji kościelnych, z których to powoli i mozolnie wyłoniły się dwie skale siedmiotonowe: durowa i molowa.

Można poniekąd powiedzieć, iż każda skala tak długo jest żywotną i utrzymuje się, dopóki nie zo-

staną wyczerpane wszystkie możliwości melodyjne i harmoniczne w niej zawarte. Panowanie po niej obejmuje następczyni jeszcze za jej życia przygotowana. I tak możemy śmiało już dzisiaj przyjąć i twierdzić, że panowanie tonacji durowej i molowej jest przełamane i skończone, i że nastały pierwsze dni panowania skali dwunastotonowej, która pierwsze kroki stawiała już u Mozarta (1756—1791), a pierwsze wielkie zwycięstwo odniosła w dramacie muzycznym R. Wagnera (1813—1883) „Tristan i Izolda*[1]. Ale oto skala dwunastotonowa nie zdołała jeszcze przeniknąć i przekonać szerokich warstw fachowców i laików, a już tworzy młody czeski kompozytor A. Habe jej następczynię, rozbijając każdy nasz ton na dwa, t. zw. dwudziestocztery-tonową lub ćwierć-tonową skalę.

Wprawdzie małą jest stosunkowo ilość kompozytorów tworzących w skali dwunastotonowej, a więc i dzieł takich jest bardzo mało, ale właśnie dlatego poczuwam się do obowiązku przytoczyć dla ilustracji kilka przykładów. Najpierw jako przygotowanie prześliczny temat dziewięciotonowy z Mozarta kwartetu smyczkowego Es-dur (Köchel Nr. 428)

Nr. 4



następnie dwunastonowy temat z trzeciej części serenady A. Schönberga (f 1874); wprawdzie skala w nim niezupełna, brak bowiem tonu „h", ale charakter jego wybitnie dwunastotonowy

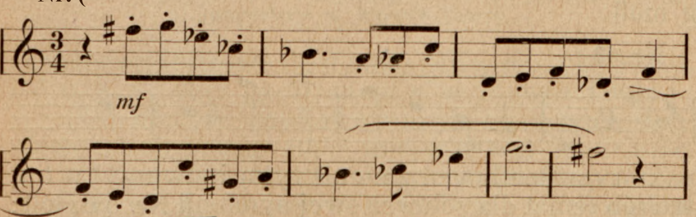
Nr. 5



(Proszę przegrać kilka razy i wsłuchać się! jakie czarujące i przekonywujące zakończenie.)

W końcu zaś pozwolę sobie jeszcze zacytować początek walca z mojej „Muzyki baletowej** op. 7

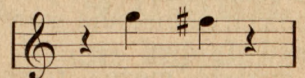
Nr. (>



Widzimy więc ciągły i 'cudownie regularny rozwój odpowiadający całkowicie zasadniczym przejawom życia ludzkiego z jego punktami granicznymi: urodzeniem i śmiercią. Należy tu wspomnieć o dwóch skalach sześciotonowych (t. zw. skalach całotonowych: c, d, e, fis, gis, ais; f, g, a, h, cis, dis), które poraź pierwszy pojawiły się może u Fr. Liszta (1811—1886), a następnie u francuskiego mistrza C. Debussy'ego (1862—1918). Ubogie ich możliwości zostały szybko wyczerpane i należą one dziś już do martwych. Lecz śmierć skali nie oznacza bynajmniej jakiegokolwiek zmniejszenia wartości dzieł w tejże skali pisanych. Te dwie sprawy nie stoją w żadnym związku ze sobą: sposób odczuwania muzyki zmienia wprawdzie całą technikę kompozytorską i na odwrót, zmiana całej techniki pociąga za sobą również zmianę w sposobie odczuwania muzyki; ale te przemiany stylu nie wpływają wcale na wewnętrzną wielkość arcydzieła i jego twórcy. [1]

Wróćmy do naszych początkowych rozważań. Przyjmijmy więc, iż uderzamy po sobie dwa tony, których ilość drgnień różni się między sobą, t. zn. dwa tony o różnej wysokości, mamy zatem już w tym następstwie dwóch tonów m o t y w muzyczny, wprawdzie bardzo skromny. Nie trudno wykazać przykładem, jak taki mały i pozornie małoznaczący motyw stać się może pomysłem o wielkiej powadze i zarodkiem znacznego arcydzieła. Pewna kantata (utwór na instrumenty i głosy śpiewające) J. S. Bacha (1685—1750) p. t. „Christ lag in Todesbanden** zaczyna się dwiema nutami:

Nr. 7



Kantata ta składa się z siedmiu części i wykonanie jej trwa przeszło pół godziny, a nie ma w niej prawie ani jednego taktu, w którymby motyw ten się nie znajdował; tylko że zostaje on rozszerzonym na t e m a t, zabieg, który omówimy teraz.

Po złożeniu i zespoleniu dwóch, trzech lub nawet więcej tonów powstaje motyw, a przez złożenie i zespolenie kilku motywów takich samych, do siebie podobnych lub i całkiem sobie obcych — otrzymujemy temat. Temat jest w istocie niczem innem jak me 1 od ją, który może mieć przeznaczenie jednorazowego tylko wystąpienia lub też jako zadanie służyć za podstawę główną dla całego dzieła lub dla części tegoż.

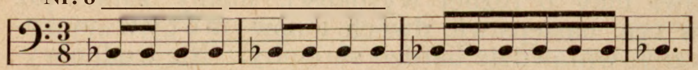
Zachodzą wprawdzie między melodją a tematem również i zasadnicze różnice. Przedewszystkiem temat jest już poniekąd wynikiem, tworem melodji; jest on następnie o jasnych i pewnych granicach, o długości mniej lub więcej ściśle określonej. Wreszcie towarzyszy ściśłemu pojęciu tematu już myśl o uporządkowanem powtarzaniu i o opracowaniu nawet bardzo skomplikowanem; gdy natomiast pojęcie melodji oznacza coś nieograniczonego i wolno płynnego. Możemy jednakowoż teraz nie zważać na wymienione różnice, które kiedyindziej oświetlimy i wyjaśnimy.

W skróconem ale ściśle logicznem postępowaniu, wychodząc od brzmienia doszliśmy poprzez ton i motyw do melodji i tematu. Musimy jednakowoż jeszcze jedno przy tem uwzględnić. Samo następstwo tonów nie uprawnia nas jeszcze nazwać je melodją lub tematem. Nieodzownem jest również czasowe uregulowanie tego następstwa tonów, t. zn. że czas trwania tonów w stosunku między sobą musi być ściśle ułożony i odgraniczony. To czasowe uregulowanie tonów nazywamy r y t m e m. Aby natychmiast stwierdzić, że samo następstwo tonów przez się nie może tworzyć tematu, wystarczy wykazać że, przeciwnie, dla budowy tematu wystarczy całkowicie powtórzenie jednego i tego samego tonu; rozchodzi się jeno o to, by powtó-

rżenia te ułożone były w rytmiczne więzy. Nazywamy takie powtarzanie jednego i tego samego tonu w myśl pewnego rytmu — motywem rytmicznym. Co należy przez to rozumieć, najłatwiej wywnioskujemy z wielkiej rozmaitości i z licznych możliwości tego co daje się jedynie przy pomocy instrumentów perkussyjnych wydobyć. Proszę jeno pomyśleć o niezliczonej ilości marszów na bębnie wojskowym, które się między sobą różnią tylko rytmem. Ale i w muzyce wysoko artystycznej znaleźć można często motywy, ba nawet tematy rytmiczne. Przypomnę kilka ogólnie znanych:

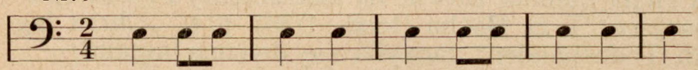
Beethoven (1770—18117) kwartet smyczkowy op. 5 Nr. 2. — początek scherza brzmi:

Nr. 8



lub u tegoż kompozytora w symfonji Nr. 7 A-dur (Allegretto):

Nr. 9



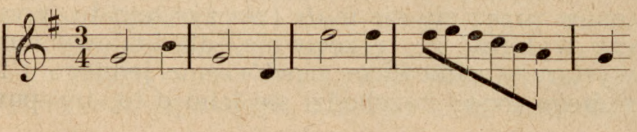
lub również u Beethovena w sonacie fortepianowej op. 26 As-dur, powtarza melodja marsza żałobnego 34 razy jeden jedyny ton „es“. U późniejszych kompozytorów znaleźć można również podobne rytmiczne melodje i tematy, jak u P. Corneliusa (1824- 1874) w piosence p. t. „ton“ („einTon“ op. 3 Nr. 3) lub u P. Czajkowskiego (1840—1893) w op. 30 Andante funebre. Z przykładów powyższych nietrudno widzieć i osądzić co genjalny artysta zdziałać może przy pomocy jednego tonu.

Motyw i temat są organicznie najmniejszemi formami, a raczej zawiązkami niezliczonej ilości form muzycznych, z których najważniejsze nazywają się: pieśń, rondo, fuga, warjacje, sonata, symfonja, uwertura, kantata, oratorjum, opera i dramat muzyczny.

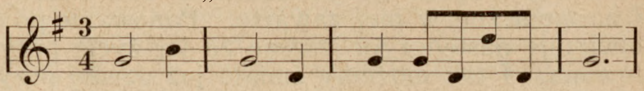
Rozpatrzenie ich pozostawimy na później, wprzód bowiem nasuwa się jeszcze sporo bardziej zasadniczych problemów o rzeczach przyczyniających się do powiększenia lub pomniejszenia przyjemności przysłuchaniu muzyki. Iluż to z pomiędzy nas zauważyło i stwierdziło z dziecinną wprost radością, że ten lub tamten temat, że jakiś tam zwrot w danym utworze muzycznym, pierwej już i skądinąd był nam znanym; więc że dany kompozytor 'zapożyczył, „skradł“ pomysł u innego. W rzeczywistości jest to bardzo skomplikowana kwestja: należy bowiem przedewszystkiem bardzo ostro rozróżnić między niektórymi zwrotami lub nawet melodjami, które przez długi czas, często przez całe stulecia utrzymały się i czasem niezmienione lub z małemi zmianami znalazły drogę do dzieł współczesnych lub późniejszych; są to poniekąd motywy i melodje, które niejako w powietrzu leżą, są więc własnością ogólną, i opanowują bezwiednie i nieświadomie fantazje kompozytorów; jest to więc wyraz danego czasu, danej epoki. Dla przykładu z porównania:

Nr. 10.

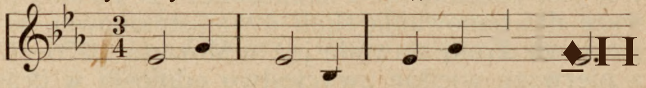
C. Pallavicino (1630—1688) „Jerozolima wyzwolona[11]

a) 

Mozart „Bastien i Bastienne[14]

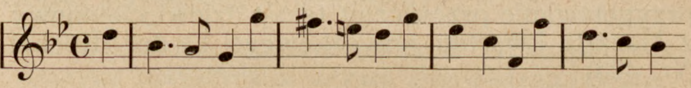
b) 

Beetthoyen symf. Nr. 3. Es Dur ,,Eroica“

O 

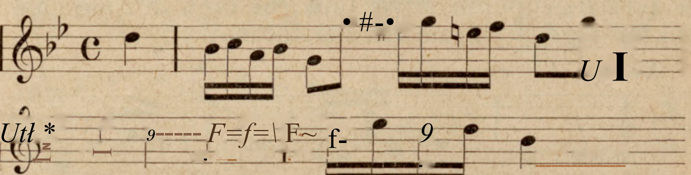
Inaczej znów sprawa się przedstawia, jeżeli kompozytor temat, który może użyć dla swego celu z pełną świadomością i rozmysłem przenosi do swego dzieła, zmieniając go przez opracowanie lub też powtarzając go w niezmienionej formie. Szczególnie często zdarza się to z melodiami (pieśniami) ludowemi. Bardzo ciekawy przykład na to pokazuje nam następujący fakt: J. S. Bach użył piosenkę holenderską, ale sposób, w jaki on to zrobił i wynik udowadnia, że genjuszowi wszystko wolno. Piosenka brzmi:

Nr. 11.



Bach ściągnął pierwsze dwa takty w jeden, następnie zaś zastąpił nuty ćwierciowe na każdej tak zwanej silnej (dobrej) części taktu czterema szesnastkami i zamienił piosenkę tę na prześliczny temat w sławnej fudze organowej g moll:

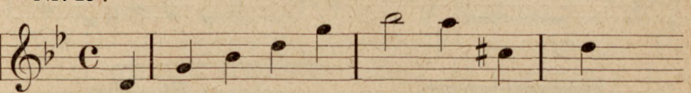
Nr. 12.



W dawniejszych czasach przenosili kompozytorowie nie tylko melodje, ale całe utwory z obcych dzieł i wcielali je w swoje własne, a postępowanie to nie wzbudzało żadnych skrupułów. I tak zawiera n. p. partytura największego i najwspanialszego oratorjum G. F. Hańdla (1685—1759) „Izrael w Egipcie“ wielką ilość utworów, o których można powiedzieć, że niema w nich faktycznie ani jednej nuty Hańdla: są to utwory rozmaitych współczesnych Hańdlowi kompozytorów włoskich. Poszanowanie własności duchowej stało wówczas bardzo nizko.

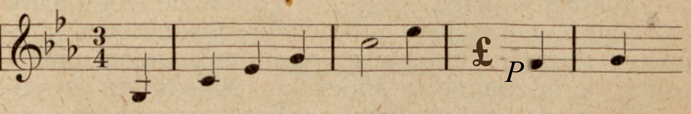
Ale również Beethoven używał dość często obce tematy z rozmysłem; tak między innymi temat Mozarta, zaczynający ostatnią część symfonji g moll'

Nr. 13.



w którym Beethoven zmienił rytm i stworzył w ten sposób temat dla scherza swej symfonji Nr. 5 c moll:

Nr. 14.



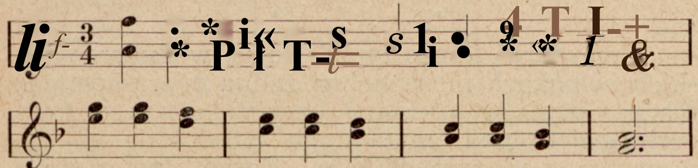
W podobny mniej więcej sposób uzyskał Beethoven z następującego tematu siódmej symfonji Chr. Cannabicha (1731—1798).

Nr. 15.



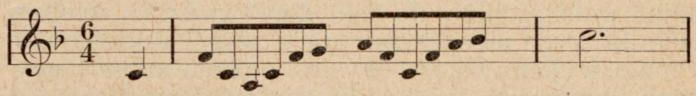
temat dla scherza swej symfonji Nr. 7 A dur.

Nr. 16.



W obydwu wypadkach powstają twory całkiem odrębne i mimo oparcia się o obce pomysły — oryginalne. Widać więc z tego, iż kwestja oryginalności tematu nie jest tak prostą, jak to słuchacz zwyczajnie sądzi. Trudno bez głębszych studjów i poszukiwań orzec czy w danym wypadku faktycznie umyślnie lub nieumyślnie użyto obcego pomysłu, czy też podobieństwo jest czysto przypadkowem. Bo kto rozstrzygnie to w następującym wypadku ?

Nr. 17.



Jest to motyw z Mendelssohna uwertury „do baśni o pięknej Meluzynie"; autor sam nazwał go „rybnym[41]. W dramacie muzycznym R. Wagnera p. t. „Złoto Renu“ spotykamy powyższy temat, znów dla oddania ruchu fal wodnych. Ale nie na tem koniec, u Bacha w ostatniej części tria Nr. 5 z dzieła „das musikalische Opfer" znajdujemy również temat tenwdosłownem brzmieniu lecz bez programowych lub obrazowych tendencji.

A więc jasnem jest, iż nie oryginalność tematów w pierwszym rzędzie, lecz oryginalne i wartościowe opracowanie ich jest zasadniczą cechą arcydzieła.

Koncerty orKiestry 59 pułku piech. i 4 pułKu. art. poi.

w SolanKach inowrocławskich w tegorocznym sezonie Kąpielowym.

Podczas gdy liczne kąpieliska i uzdrowiska polskie mogą sobie pozwolić zaledwie na jeden zespół orkiestrowy, solanki inowrocławskie są w tem szczęśliwem położeniu, że dla swoich koncertów sezonowych miały w tegorocznym sezonie aż dwa



Orkiestra 59 p. p. pod batutą swego kplm. p. S. Szpuleckiego koncertuje w Inowrocławiu.

zespoły orkiestrowe do dyspozycji tj. muzykę 59 p.p. i 4 p. a. p , obie garnizonujące w Inowrocławiu.

Sam fakt, że wojskowe muzyki opanowują stopniowo zwolna wszystkie miejscowości kąpielowe, jest dla instytucji polskiej muzyki wojskowej rzeczą wielkiej wagi, bo jest to dowodem i to dowodem oczywistym .^wielkiego uzdolnienia i wysokiej artystycznej wyżyny poszczególnych zespołów na jakiej w tak krótkim czasie dzięki niezmordowanej i umiejętnej pracy swoich kapelmistrzów, stanęły. Fakt, że polskie muzyki wojskowe potrafią tak trudnemu zadaniu, jak koncertowanie w miejscowościach kąpielowych podołać, przynosi poszczególnym zespołom i ich dyrygentom zaszczyt a sukcesy zespołów orkiestrowych pułków 61 w Ciechocinku (już trzeci rok), 67 p. p. w bieżącym sezonie w Gdyni (i przedtem w Ciechocinku) i 59 p. p. jakoteż i 4 p. a. p. w Inowrocławskich Solankach świadczą same za siebie o wysokiej ich wartości.

Sukcesy, które te zespoły w wymienionych tu kąpieliskach już przez szereg sezonów święcą to uznanie i nagroda za ich pracę na polu pielęgnowania muzyki, ale tylko w dętej obsadzie niestety, która mimo wszystko jednakowoż subtelnością brzmienia nigdy nie dorówna orkiestrze symfonicznej o smyczkowej obsadzie i to właśnie jest owem fatum na jasnej tarczy zasług kapelmistrzów polskich muzyk wojskowych; lecz nie ich to wina za ten Opłakany stan, że dziś w polskich muzykach wojskowych tak trudno o dobry zespół smyczkowy w pełnej, symfonicznej obsadzie, podczas gdy w zaborczych armjach każdy niemal pułkgarnizonujący w małem nawet miasteczku, poza świetną orkiestrą dętą dla celów służbowych, miał także dla ogółu obywatelstwa i dla jego kulturalnych .zamierzeń pełną symfoniczną orkiestrę, z którą wykonywano wartościowe dzieła repertuaru muzycznego, sięgając niejednokrotnie nawet do symfonji, symfonicznych poematów a nawet i do opery. Dziś w Polsce na razie o tem marzyć nawet nie można i długi jeszcze czas upłynie zanim doczekamy się u naszych polskich muzyk wojskowych w poszczególnych pułkach zespołów o symfonicznej. o smyczkowej obsadzie.

Tem większe zdziwienie musi ogarnąć każdego muzyka zawodowego i melomana amatora, gdy w Inowrocławiu spotkał się niespodziewanie z kompletnie obsadzoną smyczkową orkiestrą wojskową w pełnym symfonicznym składzie. Formacja, która się takim zespołem poszczycić może to pułk 59 kujawskiej piechoty, garnizonujący w Inowrocławiu a mąż, który tak trudnego dzieła przy wydatnem poparciu dowódcy pułku ppułk. Dziekanowskiego, na pożytek polskiej sztuki dokazał, to kapelmistrz Stanisław Szpulecki, u. XI. r. Orkiestra 59 Wkp. w Inowrocławiu, to owoc nieustannej, konsekwent-

nej a celowej, mrówczo wytrwałej pracy i zapobiegliwości kplm. Szpuleckiego. Z działalności kplm. Szpuleckiego można się przekonać, że niekoniecznie trzeba być orłem w sztuce, by poważne rezultaty osięgać. Wytrwałość i uczciwa solidna praca, także do celu doprowadzi i wielkie wyniki wyda a repertuar przez zespół orkiestrowy 59 p.p. wykonywany i wysoki poziom artystyczny tego wykonania są tego niezbitym dowodem. Na stwierdzenie prawdziwości słów niniejszych przytoczę dla przykładu repertuar koncertów z ostatnich dwóch lat; odegrano więc. w smyczkowej obsadzie symfoniczne poematy: Żeleńskiego „Tatry“, Noskowskiego „Morskie oko“, Nowowiejskiego „Swaty polskie“, Saint-Saensa“ dwa poematy symfoniczne: „Phaston* i „Danse macabre“ („Taniec szkieletów“); ten ostatni i na dętą orkiestrę; następnie Masseneta: „Scenespitoresques“. „Scenes neapulitaines“, ponadto symfonje: Haydna G-dur i Es-dur, Beethovena nr. 2, Mendelssohna symf. A-mol (szkocka) nie mówiąc już nawet o takich rzeczach jak rapsodje Liszta nr. XII, XIV i II lub dzieła Wagnera i Czajkowskiego. To są fakty, które same za siebie mówią a wyrazy uznania publiczności i gorące pochwały takich koryfeuszów muzycznych jak Piotr Maszyński, W. Lachmann, Schulz, Rozmarynowicz i wielu wybitnych muzyków, którzy w Inowrocławiu na kuracji bawiąc, koncertów tych słuchali są również dowodem, iż praca ta była celowa i osiągnęła wysoki artystyczny poziom. Zważywszy to wszystko, należy o pracy kplm. Szpuleckiego wyrazić się z pełnem uznaniem i przyznać, że orkiestra jego, to jeden z tych bardzo nielicznych zespołów w szeregu polskich muzyk wojskowych, z którym kapelmistrz może w symfonicznej obsadzie grać wszystko nie pożyczając od innych pułków żadnych sił, gdyż w swoim zespole ma wszystko obsadzone nie wyłączając nawet basowych klarnetów.

* * *

Omawiając koncerty zdrojowe w inowrocławskich solankach nie podobna żadną miarą pominąć także i popisów orkiestry czwartego p. a. p. koncertującej tu pod batutą kplm. Krudowskiego naprzemian z muzyką 59 p. p. Zespół ten o dętej obsadzie cieszył się w świeżo ubiegłym sezonie również uznaniem, mimo że kplm. Krudowski nie operuje tak bogato obsadzonym aparatem wyko* nawczym jak orkiestra piechotna. Pilna praca jednak dyrygenta i jego poważne walory artystyczne wyniosły produkcje skromnego jego zespołu na wcale pokaźny poziom artystyczny.

Biorąc to wszystko pod uwagę przyznać należy, że o ile o stronę atrakcyjną tegorocznego sezonu w inowrocławskich solankach idzie, to tak zarząd zdrojowy z dyr. Kortusem na czele, jak i oba zaangażowane przezeń zespoły, zadanie swoje znamienicie spełniły.

Z. G. U.

Uwagi o organizacji orKiestr piechoty w Polsce.

Zakusy reorganizacyjne odnośnie do redukcji orkiestr wojskowych w naszem wojsku świadczą, jak wykazuje doskonały artykuł p. B. S. w nr. 5. „Muzyka" jedynie o tem, iż o reorganizację tę kłopocą się ludzie mało fachowo przygotowani. Nie odmawiając artykułom p. R. S. w „Polsce Zbrojnej* nader trafnego ujmowania spraw organizacyjnych wojskowych musimy zastrzec się stanowczo przeciwko ryczałtowemu traktowaniu spraw orkiestr razem z szeregiem innych ściśle wojskowych kwestyj. P. R. S. niewątpliwie studjował fachowo sprawy wojskowe i jest do nich ściśle przygotowany, wie przeto że wszelkie pomysły organizacyjne odnośnie n.p. do artylerji, lotnictwa i t.p. muszą być fachowo opracowane przez właściwe departamenty i należycie pogłębione; nie przeszkadza mu to jednak do snucia fantazyj reorganizacyjnych na temat orkiestr wojskowych — które zna zapewne bardzo gruntownie — bo z parad na Placu Saskim. My jednak domagać się musimy, aby o organizacji orkiestr decydowały nietylko czynniki zajmujące się ogólną organizacją wojska, lecz aby główny głos miał w niej nasz organ fachowy — referat muzyczny M. S. Wojsk.

Reorganizacji orkiestr sprzeciwiać się nie można jest ona konieczną, ale musi być przeprowadzona umiejętnie, a nie drogą eksperymentów, które zmarnują dotychczasowy dorobek orkiestr i włożone w nie pieniądze skarbowe, a stworzą płody poronione, nie będące w stanie spełniać swych zadań.

Jakież są zadania orkiestry wojskowej? Przedewszystkiem muzyka marszowa, przedewszystkiem, ale nie jedynie, gdyż orkiestrze wojskowej przypadają inne zadania w naszym ubogim w kulturę muzyczną kraju, wykazane obszernie we wspomnianym artykule mego kolegi p. B. S. Są niemi: muzyka placowa w koszarach dla żołnierzy, tak entuzjastycznie przez nich przyjmowana, oraz muzyka koncertowa dla szerokich sfer publiczności o której znaczeniu będę miał sposobność pomówić oddzielnie.

W dzisiejszym stanie orkiestry nasze nie są w stanie zadaniom swym sprostać. Stan ich (12 zawodowych, 24 wychowanków) jest zbyt szczupły na to. Obsada zawodowych pozwala zaledwie na słabe obsadzenie pierwszych głosów, nader ważny w marszowej muzyce akompanjament opiera się na chłopcach. Gdyby nawet cała ilość (24) chłopców grała w marszu, to i tak 36 ludzi jest kompletem zbyt słabym. Dla ilustracji tego wezmę przykład, który obserwuję co niedzielę w swym garnizonie.

Oddziały prowadzone do kościoła muszą przejść przeciętnie 4 kim. w jedną stronę po fatalnym bruku. Ponieważ poszczególne głosy obsadzane są w orkiestrach pojedyńczo, więc wystarczy potknięcie się na bruku któregoś z muzyków, aby całą orkiestrę wykolеić z tempa. Nadto żaden z muzyków nie ma czasu na wylanie wody z instrumentu, co też nie wpływa dodatnio na grę. Dowódcy, pamiętający czasy przedwojenne, składają winę na orkiestrę, zapominając, iż orkiestry przedwojenne rzadko wychodząc do marszu nie sięgały 50 ludzi, dysponowały nadto większą liczbą zawodowych (niemal 50 "/„ stanu) niż dzisiejsze.

Z tak więc szczupłego stanu nieda się nic ująć, przeciwnie należałoby pomyśleć o takiem uzupełnieniu, które pozwoliłoby spełniać orkiestrze swe zadanie.

Rozejrzawszy się w etacie pułku piechoty, stwierdzam, iż jest to możliwe, i dać może w wyniku znaczną oszczędność, produkcyjniejszą niż bezmyślne redukcje. Każda kompania ma w swym stanie 2 trębaczy, kompanje strzeleckie ponadto 2 doboszów, czyni to sporą sumkę 42 ludzi. O ile sygnaliści są bezwzględnie potrzebni, o tyle dobosze zostali przez M. S. Wojsk, jeszcze przed ich etatowem wprowadzeniem uznani za zbędnych i ani regulamin służby wewnętrznej, ani kodeks sygnałów nie przewiduje ich użycia. Zostali wprowadzeni dzięki specjalnemu poglądowi na tę sprawę jednego z referentów w M. S. Wojsk, natomiast zredukowano wówczas orkiestry o 2 podoficerów zawodowych i 12 szeregowych. Skasowanie doboszów da już oszczędność etatową 18 ludzi w pułku piechoty nikomu nie potrzebnych.

Odnośnie do sygnalistów sprawa przedstawia się nieco inaczej, gdyż są oni niezbędni w służbie wewnętrznej. Mają oni być specjalnie szkolonymi poborowymi, którzy 6—8 miesiącu służby przechodzą odnośny kurs w orkiestrze, pozostając cafy czas w kompanji. W praktyce przy skróconej służbie rekruta i jego dwukrotnem wcielaniu ledwie wyszkoleni sygnaliści odchodzą do rezerwy, zaś na ich miejsce niema jeszcze rekruta w 6-tym miesiącu szkolenia. Wynika więc z tego, że w pułku stały brak wyszkolonych sygnalistów, których w tym czasie trzeba zastępować trębaczami z orkiestry. I tu więc organizacja jest wadliwa i zachodzi potrzeba poprawek, które uczyniłyby ją produkcyjną. Jak powinna więc wyglądać orkiestra marszowa i sygnaliści w pułku.

Skład orkiestry który pozwoliłby jej grać należycie marsza jest mojem zdaniem następujący:

1 flet, 1 pikolo, 1 klarnet Es, 7 klarnetów B, (3-1, 2-IJ, 2-III) 1 klarnet basowy. 5 kornetów B, (3-1, 2-11), 2 alty Es, 4 waltornie, 4 trąbki, 3 puzony, .5 tenorów B (2-1, 2-11, l-lll), 2 barytony, 2 basy Es, 3 basy B, 2 werble, 2 pary talerzy, 1 wielki bęben razem 46 ludzi. Słyszę jak wszyscy kapelmistrze czytający te słowa wzdychają ciężko — a jednak przy dobrej woli czynników miarodajnych można skład taki uzyskać bez obciążania budżetu wojskowego nowemi sumami. Utrzymanie jednego szeregowca pociąga za sobą koszt przekraczający niemal pensję nadterminowego, stąd redukując 18 doboszów w kompanjach można wprowadzić do orkiestry 6 nadterminowych, uzyskując mimo te oszczędność, która w jednym pułku dosięgnie około 800 zł. miesięcznie.

Odnośnie do sygnalistów, to wyposażenie pułku w etat 24 sygnalistów jest zbyt obfite przy dzisiejszych stanach; zamiast tych ludzi uważam za wskazane wprowadzić jednego sygnalistę nadterminowego na bataljon oraz pozostawić po 1 sygnaliście poborowym w kompanjach — i tu osiągniemy około 600 zł. oszczędności miesięcznie.

Powiększony skład orkiestry przedstawiałby się: 12 zaw., 6 nadterminowych i 24 wychowanków. Dla celów muzyki marszowej mógłby kapelmistrz użyć 3 nadterminowych sygnalistów, którzy mogliby grać partje trąbek. Odwróciłby się wówczas dzisiejszy stan rzeczy gdzie kapelmistrz musi w pewnych okresach uszczuplać orkiestrę, aby dostarczyć pułkowi sygnalistów.

Poprawiłaby się orkiestra marszowa, uzyskując pełnię brzmienia, której dziś bez przekroczenia etatu zawodowych żaden kapelmistrz uzyskać nie może. Budżet wojskowy uzyskałby oszczędność roczną około 150,000 zł.! A wszystko bez bezmyślnej redukcji, która wielu członkom naszego społeczeństwa wydaje się wszystkoleczącem lekarstwem. Nie panie R. S. nie redukcja, a dobrze przemyślana i celowo przeprowadzona organizacja!

Kapelmistrz S. L. S.

sae WIEDZA MUZYCZNA suma

Powtórka leKcji czwartej.

Pytanie: Co to jest gama? Odpowiedź: Gama jest to szereg tonów następujących po sobie a ułożonych w pewnym porządku. P. Jak dzielimy gamy? O. Na chromatyczne i na djatoniczne. P. Podaj różnicę tych gam. O. Gama chromatyczna jest to kolejne następstwo 12 tonów jednej oktawy, czyli gama chromatyczna składa się z półtonów — gama djatoniczna składa się z całych tonów i półtonów. P. Ile rodzajów gam djatonicznych używamy dzisiaj? O. Dwa rodzaje: gamy durowe i gamy molowe. P. Którą gamę durową uważamy za pierwszą? O. Gamę C-dur. P. Gdzie znajdują się w tej gamie półtony? O. Między stopniem III a IV i między VII a VIII. P. Jakie odległości znajdują się pomiędzy pozostałymi stopniami ? O. Całe tony. P. Nazwij je i wymień stopnie. O. C—d między stopniem I a II, d—e między II a III, f—g między IV a V, g-a między V a VI, a—h między VI a VII stopniem. P. Ile więc całych tonów a ile półtonów ma gama durowa? O. Pięć całych tonów a dwa półtony. P. Na ile tetrachordów podzieliliśmy każdą gamę ? O. Na dwa tetrachordy po cztery tony. P. Co spostrzegamy przy podziale gamy durowej na dwa tetrachordy? O. Że każdy tetrachord gamy durowej jest jednakowo zbudowany t. zn. ma dwa całe tony i jeden półton na końcu. P. A jaka odległość znajduje się pomiędzy tetrachordami tej samej gamy ? O. Cały ton. P. A która gama następuje po C-dur?
O. Gama G-dur. P. Jak doszliśmy do tego? O. Drugi tetrachord gamy C-dur wzięliśmy za pierwszy tetrachord gamy G-dur. P. Co zauważyliśmy budując tę gamę? O. Że w drugim tetrachordzie musieliśmy użyć krzyżyka fis, aby uzyskać półton między stopniem VII a VIII. P. Jak doszliśmy do następnej gamy po G-dur? O. Biorąc znowu drugi tetrachord z G-dur za pierwszy w D-dur, czyli piąty stopień G-dur za tonikę w D-dur. P. Który stopień gamy nazywamy toniką? O. Pierwszy. P. Ile znaków chromatycznych ma D-dur?
O. Dwa: fis, cis. P. Jak się nazywa następna gama? O. A-dur. P. Ile znaków ma ona? O. Trzy krzyżyki: fis, cis, gis. P. Nazwij następne gamy i podaj ilość i nazwę ich znaków chromatycznych.
O. Po A-dur następuje E-dur — ma cztery krzy-

żyki: fis, cis, gis, dis. Po E-dur następuje H-dur z pięcioma krzyżykami: fis, cis, gis, dis, ais Po H-dur następną gamą jest Fis-dur z sześcioma krzyżykami: fis, cis, gis, dis, ais, eis. Po Fis-dur następuje Cis-dur. Ta gama ma siedm krzyżyków: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. P. Wylicz gamy z krzyżykami w kolejnem następstwie zaczynając od C-dur. O. C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur. P. Wylicz krzyżyki!
O. fis, cis, gis, dis, ais. eis, his. P. Jak nazywamy gamy G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur, Cis-dur? O. Gamami transponowanemi. P. Dlaczego? O. Są one zbudowane tak samo jak C-dur tylko tonikę każda z nich ma inną. —

LeKcja piąta.

Prócz gam durowych z krzyżykami mamy jeszcze gamy durowe z bemolami. Zwracam zaraz na wstępie uwagę Twoją na to, że gama z bemolami nie musi być gamą molową a więc, że bemole nie decydują o charakterze gamy. Chcąc wynaleźć pierwszą gamę durową z bemolem wracamy do naszego znanego nam już podziału gamy C-dur na dwa tetrachordy:

C d e f	g a h c
1. tetrachord	2. tetrachord

Wiemy, że drugi tetrachord z C-dur jest pierwszym tetrachordem gamy G-dur. Weźmy teraz pierwszy tetrachord gamy C-dur za drugi tetrachord gamy którą szukamy. Drugi tetrachord to znaczy tyle co stopnie: V, VI, VII i VIII. Ponieważwiemy, że VIII stopień gamy jestpowtórzeniem pierwszego czyli toniki — łatwo dojdziemy do tego, że następna gama nazywać się będzie F-dur. Wypiszmy sobie od f do f ośm tonów. Będzie to: f, g. a, h, c, d, e, f. Podpiszmy stopnie:

f g a h c d e f.
I II III IV V VI VII VIII

Wiemy, że pomiędzy stopniem III a IV, y II a VIII musi być półton. Przekonajmy się, czy tak jest. F—g jest cały ton, ma być, więc jest dobrze, bo to są stopnie I i II. G—a, stopień II i III cały ton — ma być — więc dobrze. A—h cały ton — są to stopnie III i IV — musi być półton. Obniżamy więc to h za pomocą bemola, otrzymamy ton b a temsamem a—b będzie to potrzebny nam półton między III a IV stopniem. B- c stopień IV i V cały ton — więc dobrze. C—d stopień V i VI cały ton i ma być — więc dobrze. E—f stopień VII i VIII — półton — ma być — więc też dobrze. Wynika więc z tego, że gama E-dur ma jeden bemol: b i różni się od gamy C-dur tylko tym jednym tonem: zamiast h ma b. Postępując zupełnie podobnie z gamą F-dur jak zgarną C-dur znajdziemy, że następną gamą po F-dur jest gama B-dur, czyli, że licząc pięć tonów w dół od toniki jednej gamy znajdziemy następną gamę z bemolami tak samo jak w poprzedniej lekcji, licząc pięć tonów w górę znaleźliśmy tonikę następnej gamy z krzyżykami. Znalazłszy więc tomkę b — zbudujmy więc na niej gamę:

b c d e	f g a b
I II III IV	V VI VII VIII

Po wpisaniu tych ośm tonów, po podpisaniu stopni i podziale na tetrachordy zastanówmy się, czy półtony znajdują się na właściwem miejscu. Stopień I i II — b—c — to cały ton — jest na swojem miejscu, c—d to stopień II i III — cały ton — więc dobrze, d—e to stopień III i IV — cały ton a ma być półton, obniżamy więc to e przy pomocy bemola na es — czyli otrzymamy półton d—es — ten na tem miejscu jest nam potrzebny. Es—f to stopień IV i V — cały ton — więc dobrze, f—g — stopień V i VI — cały ton — więc dobrze, g—a — stopień VI i VII — cały ton — więc dobrze, a—b stopień VII i VIII — półton — więc dobrze. Wynika z tego, że gama B-dur ma dwa bemole: b, es. Postępując podobnie jak poprzednio znajdziemy, że po B-dur następuje Es-dur a po wyprowadzeniu tej gamy przekonasz się, że będzie miała trzy bemole.

Gama Es-dur składa się z następujących tonów:

es f g as	b c d es
I II III IV	V VI VII VIII

Następną gamą będzie gama As-dur:

as b c des	es f g as
I II III IV	V VI VII VIII

po niej nastąpi Des-dur:

des es f ges	as b c des
I II III IV	V VI VII VIII

po Des-dur nastąpi Ges-dur:

ges as b ces	des es f ges
I II III IV	V VI VII VIII

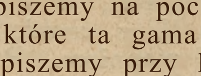
po Ges-dur nastąpi Ces-dur:

ces des es fes	ges as b ces
I II III IV	V VI VII VIII

Zestawiając razem wszystko to, co dotychczas powiedzieliśmy widzimy, że
gama F-dur f g a b c d e f ma jeden bemol b
gama B-dur b c d e s f g a b ma dwa bemole b es
gama Es-dur es f g **as** b c d es ma trzy bemole b es as
gama As-dur as b c **des** es f g as ma cztery bemole b es as des
gama Des-dur des es f **ges** as b c des ma pięć bemoli b es as des ges
gama Ges-dur ges as b **ces** des es f ges ma sześć bemoli b es as des ges ces
gama Ces-dur ces des es **fes** ges as b ces ma siedm bemoli b es as des ges ces fes.

Jak z powyższego wynika każda następna gama ma o jeden bemol więcej. Krzyżyki przybywały na siódmym stopniu, bemole zaś na czwartym. Wyucz się dobrze na pamięć powyższej tabelki i porządku w jakim po sobie następują bemole: 1) b, 2) es, 3) as, 4) des, 5) ges, 6) ces, 7) fes.

O ile jedna z gam durowych jest podstawą jakiegoś utworu muzycznego mówimy: ten utwór jest napisany w takiej a takiej tonacji durowej. Jeżeli n. p. gama As-dur jest podstawą jakiegoś utworu muzycznego, mówimy: ten utwór jest napisany w tonacji As-dur. Ażeby zaoszczędzić wypisywania znaków chromatycznych — n. p. w As-dur — h e a d, piszemy na początku utworu przy kluczu te znaki, które ta gama posiada. A więc w tym wypadku piszemy przy kluczu cztery bemole:



to znaczy, że zamiast napisanych w ciągu utworu tonów h e a d musimy grać b es as des.

Szereg gam durowych z krzyżykami nie kończy się teoretycznie na gamie Cis — i szereg gam durowych z bemolami nie kończy się na Ces, Moglibyśmy wyszukując już to piąty stopień w górę już to piąty stopień w dół budować dalsze gamy z krzyżykami względnie bemolami. Te jednak nie mają praktycznego zastosowania.

W praktyce znajdują zastosowanie następujące gamy durowe:

1. C-dur — bez znaków chromatycznych
2. G-dur — 1 krzyżyk: fis
3. D-dur —2krzyżyki: fis cis
4. A-dur — 3 krzyżyki: fis cisgis
5. E-dur — 4 krzyżyki: fis cis gisdis
6. H-dur — 5 krzyżyków: fis cis gis disais
7. Fis-dur — 6 krzyżyków: fis cis gis disais eis
8. Cis-dur — 7 krzyżyków: fis cis gis disais eis his.

Już gamę H-dur możemy enharmonicznie zamienić na Ces-dur, podobnie Fis-dur na Ges-dur a Cis-dur na Des-dur.

Otrzymamy szereg gam z bemolami:

9. Ces-dur — 7 bemoli:bes as des gesces fes
10. Ges-dur — 6 bemoli:bes as des gesces
11. Des-dur — 5 bemoli:bes as desges
12. As-dur — 4 bemole:bes asdes
13. Es-dur — 3 bemole:besas
14. B-dur — 2 bemole:bes
15. F-dur — 1 bemol:b
16. C-dur — bez znaków chromatycznych.

Repetycja piąta.

1. Napisz następujące gamy: F, B, Es, As, Des, Ges, Ces-dur.
2. Napisz gamę Ces-dur a pod nią H-dur (jej enharmoniczną). Tak samo Fis-dur i Ges-dur,
3. Wymień szybko kolejne następstwo bemoli.
4. Która z gam ma pięć bemoli? Napisz ją!
5. Napisz gamę z 3 bemolami.
6. Wyucz się dokładnie następstwa gam durowych z bemolami.

W sKazówKi.

Każde z powyższych zadań pisemnych opracuj w 7 kluczach

Przy ćwiczeniach wypisuj znaki przy kluczu i z ilości znaków wnioskując, nazywaj w jakiej durowej tonacji byłby utwór napisany o ile miałby te same znaki.

KroniKa muzyczna

Recytal organowy Feliksa Nowowiejskiego we Lwowie. Jak nam donoszą ze Lwowa odbył się tam w ostatnią niedzielę w kościele św. Elżbiety recytal Fel. Nowowiejskiego z Poznania, z racji odbioru wspaniałego instrumentu, wykonanego przez firmę O. Biernacki we Włocławku. Recytalowi przysłuchiwał się tłum 6-tysięczny. Na program składały się utwory Bacha, Regera, Surzyńskiego oraz nowa sonata Nowowiejskiego, która wywarła na słuchaczy głębokie wrażenie. Mistrzowska gra kompozytora Nowowiejskiego wywołała powszechny zachwyt i uznanie. Recytal wypadł imponująco, a nowe organy potęgą i barwą tonów zachwyciły wszystkich słuchaczy, dając chlubne świadectwo krajowej produkcji.

Kalendarzyk muzyczny

PaździerniK

od 16-31.

Dnia 16 października 1687 roku urodził się w Cremonie Antonio Guarneri, najsławniejszy z rodziny Guarnerich budowniczy skrzypiec, zwany też „del Gesu“ ponieważ często umieszczał przy swoim znaku na wewnętrznej stronie spodu skrzypiec znak f J.H.S. Umarł w roku 1743.

Dnia 17 października 1837 r. zmarł w Weimarze J. N. Hummel, uczeń Mozarta. Pozostawił 125 dzieł: ośrn sonat fortepianowych, ośm sonat skrzypcowych, dziewięć oper, trzy msze i wiele utworów na fortepian, dla orkiestr wojskowych na szczególną uwagę zasługuje „Septet wojskowy" z trąbką op. 114. Urodził się w r. 1778.

Tegoż dnia 1849 r. w Paryżu zmarł Fryderyk Chopin. (Patrz artykuł „Fryderyk Chopin[11] w dzisiejszym numerze „Muzyka Wojskowego[41])

Tegoż dnia 1893 r. zmarł w Paryżu Charles Gounod (Szarl Guno) jeden z najznaczniejszych kompozytorów francuskich. Pisał msze, symfonje, oratorja „Tobjasz“ „Mors et vita“, pieśni. Ogólnie znana jest jego „Meditation“ „Ave Maria“. Z oper jego „Faust[11] cieszy się niesłabnącem powodzeniem. Prócz „Fausta[11] napisał „Lekarz mimowoli[11], „Philemon i Baucis[11], „Romeo i Julja[11] i kilka innych oper. Urodził się w r. 1818.

Dnia 22 października 1811 roku urodził się w Raiding Franciszek Liszt. Tworzył poematy symfoniczne, oraz arcydzieła muzyki fortepianowej, wokalnej, msze, „Reąuiem[11] na głosy męskie, kantaty i oratorja. Z pism jego szczególną dla nas wartość posiada biografja Fryderyka Chopina. Z .19 „węgierskich rapsodji[11] Liszta niektóre są świetnie opracowane na orkiestrę wojskową. Liszt zmarł w 1886 roku.

Tegoż dnia 1859 r. zmarł w Kassel Ludwik Spohr, niemiecki skrzypek wirtuoz i kompozytor. Napisał przeszło 150 dzieł w tem 10 oper, 5 oratorjów, 9 symfonji, msze, psalmy, kantaty, pieśni na głos solowy i chór męski. Dla orkiestr wojskowych szczególnie ważny jest jego **op.** 34 „Nokturn[11]. Z jego koncertów skrzypcowych ogólnie ulubionymi są koncert 8 op. 47 A-dur, koncert 7 op. 38 e-moll i koncert 9 op. 55 d-moll. Prócz tego pozostawił wielką szkołę gry na skrzypcach w 3 częściach. Spohr urodził się w r. 1784.

Dnia 23 października 1861 roku urodził się w Berlinie Gustaw Lortzing, kompozytor niemiecki Z oper jego na orkiestrę wojskową opracowane w wyjątkach ,,Undine“ i „Waffenschmied[11] („Płatnerz[11]). Lortzing umarł w r. 1851.

Tegoż dnia 1825 r. w Warszawie urodził się Apolinry Kącki, polski skrzypek, uczeń Pagani-

ni'ego. Wielką zasługą jego jest to, że w 1861 rozbudził do nowego życia konserwatorjum warszawskie, którego był następnie dyrektorem do r. 1879 t. j. do śmierci. Kompozycje jego nie mają szczególnego znaczenia.

Dnia 25-go października 1825 roku urodził się we Wiedniu Jan Strauss, kompozytor licznych, melodyjnych operetek „Indigo“ („1001 Noc“) „Nietoperz“ „Baron cygański“. Wyjątki i potpourri z tych operetek są opracowane na orkiestrę wojskową. Jego sławne i bardzo ulubione walce „An der schönen blauen Donau“ „Geschichten aus dem Wiener Wald“ „Kiinstler Leben“ „Wiener Blut“ są opracowane na orkiestrę wojskową. Jan Strauss umarł w r. 1899.

Tegoż dnia. 1838 roku urodził się w Paryżu George Bizet (Żorż Bize). Opery jego „Carmen“ (Karrnen) i „Poławiacze Pereł“ są w opracowaniu na orkiestrę wojskową. Tak samo suita L'Arlesienne. Bizet napisał też około 40 pieśni. Ożeniony był z córką Halevy'ego — ukończył operę Halevy'ego „Vanina d'Ornano'‘. Umarł w 1875 r. w 37 roku swego życia.

Dnia 26 października 1685 roku urodził się w Neapolu Domenico Scarlatti niemniej sławny od ojca swego Aleksandra. Pianista i kompozytor tworzył wyłącznie na fortepjan jakkolwiek też na polu muzyki dramatycznej zaznaczył swoją działalność. Wielką wartość posiadają do dziś jego sonaty fortepjanowe. Scarlatti umarł w 1757 r.

Tegoż dnia 1874 r. umarł w Moguncji Piotr Cornelius niemiecki kompozytor. Pisał pieśni i op. Urodził się w r. 1824.

Dnia 27 października 1782 roku urodził się w Genui Nicola Paganini niedościgniony skrzypek wirtuoz. Pozostały po nim 24 capricci per violino solo, 12 sonatę per violino e chitarra, koncert skrzypcowy : Es-dur, (JJ-dur dla skrzypiec solo), koncert h-moll, Warjacje op. 8 ,,Le streghe“ (dosłownie: czarownice“) „Karnawał wenecki“ (Patrz krótki życiorys Paganiniego w następnym numerze „Muzyka Wojskowego“).

Dnia 30 października 1790 roku urodził się w Radzynie Karol Lipiński, polski skrzypek, autodydakta (samouk), kapelmistrz opery lwowskiej w latach 1812—1814, przyjaciel i poważny rywal Paganiniego. Komponował: capriccia na skrzypce solo, ronda, polonezy, warjacje, fantazje, na orkiestrę napisał polonez op. 29 z jego czterech koncertów skrzypcowych koncert D-dur op. 21 (Koncert wojskowy) należy do najbardziej znanych. Lipiński napisał też jedną operę. Umarł w r. 1861.

Tegoż dnia 1912 r. zmarł we Lwowie Jan Gall polski pieśniarz. Napisał około 400 pieśni solowych na chór męski, mieszany, tercetów i kwartetów. Pieśni jego „Dziewczę z buzią jak malina“ obiegła cały świat. Gall urodził się w r. 1856.

Posad poszuKują

Kapelmistrz urz. w. rez. wychowanek warszawskiego konserwatorjum posiadający 19 letnią praktykę i obszerny repetuar poszukuje posady do nieetat. orkiestry, miejscowość obojętna, zwracać się do Redakcji „Muzyka Wojskowego“.

Wolne posady

W orkiestrze 10 p. p. w Łowiczu potrzeba:

1 Barytonisty,
1 Klarnecisty B,
1 Basisty Es,
1 Kornecisty I B.

Podania według wskazówek zawartych w Nr. 1 „Muzyka“ kierować do Pana kapelmistrza 10 p. p. J. Waltera w Łowiczu do dnia 30 października br.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).